

Peter Brockmeier

**Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichsten  
Genuß.**

**Weibliche Schönheit in Texten von Dante bis Sade.**

*1. Die Verunstaltung der Schönheit durch sittliche Ideen.*

Wir können uns leicht darauf einigen, dass schöne Frauen und schöne Männer mit der literarischen Beschreibung manche der angenehmen Reize einbüßen, die sie, wenn wir ihnen in der Wirklichkeit begegnen, auf uns auszuüben pflegen. Als Leser unterschiedlicher literarischer Texte haben wir allerdings auch die Erfahrung machen können, dass literarische Schönheiten unsere Phantasie kräftig anregen und uns auf Gedanken bringen können, die zu denken oder gar auszusprechen wir zuvor vielleicht nicht gewagt haben.(1)

Um diese Beobachtung für unsere Textuntersuchungen nutzbar zu machen, erinnere ich an die "zweierlei Arten von Schönheit", die Kant beschrieben hat.(2) Bei den literarischen Schönheiten, die uns hier interessieren, geht es nicht um "freie Naturschönheiten": Blumen, Papageien, Kolibris, Paradiesvögel oder "Schaltiere des Meeres". Das seien "Schönheiten, die gar keinem nach Begriffen in Ansehung seines Zwecks bestimmten Gegenstände zukommen, sondern frei und für sich gefallen" (3) . Wir beschäftigen uns - so bedauerlich das klingen mag - mit der "bloß anhängenden Schönheit", welche "die Vollkommenheit des Gegenstandes" nach einem Begriff seines Zweckes voraussetzt. Wir nehmen etwa die Schönheiten von Mann, Weib, Kind, Pferd, eines Gebäudes, einer Kirche oder eines Palastes, mit ästhetischem *und* intellektuellem Wohlgefallen wahr. (4)

Die ästhetische Wahrnehmung und Beurteilung eines Menschen wird von zwei Ideen bestimmt: Kraft einer "ästhetischen Normalidee" messen wir die Formen und Proportionen der einzelnen Gestalt an dem "Bild", das "gleichsam absichtlich der Technik der Natur [ bei der Hervorbringung der Gattung] zum Grunde gelegen hat"; wir beurteilen mit dieser "ästhetischen Normalidee" "bloß die Richtigkeit in Darstellung der Gattung"; die künstlerische Darstellung, die ihr folgt, ist in gewisser Weise langweilig, uninteressant, weil sie nichts "Spezifisch-Charakteristisches" enthält, weil sie bloß

"schulgerecht" ist. Kraft der "Vernunftidee, welche die Zwecke der Menschheit [...] zum Prinzip der Beurteilung einer Gestalt macht", sind wir in der Lage, die sittlichen Ideen in der Gestalt des Menschen, also "Seelengüte oder Reinigkeit oder Stärke oder Ruhe usw. in körperlicher Äußerung (als Wirkung des Inneren)" wahrzunehmen und zu beurteilen. Bezeichnen wir mit Kant das "Ideal" als "die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens", so leuchtet ein, dass das "Ideal der Schönheit" einer menschlichen Gestalt im "Ausdrucke des Sittlichen", im "sichtbare[n] Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen", zu suchen ist. (5)

Für den Umgang mit literarischen Texten folgt hieraus, dass die Autoren des Mittelalters und der Neuzeit, die häufig ähnliche oder gleiche Merkmale für die Beschreibung schöner Personen verwenden - Sternenaugen, Silberwangen, Rosenlippen, Perlenzähne, Marmorhals und anderes mehr -, in geringerem Maße als zeitgenössische Maler oder Bildhauer an der bildnerischen Richtigkeit der Darstellung der Frau, an der nachahmenden Gestaltung des menschlichen Körpers interessiert gewesen sind. Ihren Texten liegt weniger eine "ästhetische" als eine anthropologische oder moralische Normalidee zugrunde - etwa was die so genannten natürlichen Anlagen und Fähigkeiten oder der sozialen Rolle der Frau und des Mannes anbelangt. Das soll aber nicht heißen, dass ein Bild der Ecole de Fontainebleau, wie etwa "Gabrielle d'Estrées au bain", nicht auch im Sinn weltanschaulicher Normalideen wahrgenommen und beurteilt werden könnte. Die literarische Darstellung der Schönheit evoziert sittliche Ideen, die die Figur beherrschen; sie verleiht den Normalideen oder "Kryptotheorien" (6) Ausdruck, die der Autor über die Schönheit überhaupt und über den Charakter seiner Figur mitteilen will.

Mit dem Titel - den ich Goethes *Faust* (7) entnommen habe - will ich andeuten, dass die Kryptotheorien der literarischen Schönheitsdarstellungen äußerst widersprüchlich sind: Der *verliebte Haß* bezeichnet den extremen Kontrast zwischen der Verehrung der himmlischen und der moralischen Perhorreszierung der sinnlichen Schönheit. Der *erquickende Verdruß* erfaßt einerseits die seit dem Humanismus des 16. Jahrhunderts einsetzende Entdeckung oder Wiederbelebung des antiken Hedonismus, andererseits Melancholie, Enttäuschung oder ein verstecktes christliches Gewissen, welche den Humanismus begleiten. Der *schmerzlichste Genuß* soll die gewalttätige, individualistische Verwirklichung des Sensualismus bezeichnen, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts im

Werk des Marquis de Sade zum Ausdruck gekommen ist, in dem die Trias Sinnenglück, Tugendhaftigkeit, Vernunft – die einen erheblichen Teil der Literatur des 18. Jahrhunderts geprägt hat - gegen die Trias Libido, Aggression, Vernunft ausgetauscht worden ist.

## 2. Die Katalogisierung weiblicher Schönheiten.

Die literarische Evokation weiblicher Schönheit kann der elegisch meditativen Selbstdarstellung oder der kühl analysierenden, psychologisch moralischen Erörterung dienen; man denke an Petrarcas *Canzoniere* oder an Madame de Lafayettes *La Princesse de Clèves*; sie kann aber auch der Werbung oder Verführung dienen - man denke an den Petrarkismus und seine höfische Umgebung.

Die Werbung findet auf unterschiedlichem literarischen Niveau statt. Man kann Komplimente in Form von Blumensträußen, also Sonetten, Kanzonen u.a.m. oder in dem schlichten Satz überreichen: "Gnädiges Fräulein haben solche interessante Blässe." Es gibt natürlich auch Komplimente für Männer: "Ick kann haarige Männer mächtig jerne leiden!" (8)

An den katalogartigen Aufzählungen weiblicher Schönheiten ist die Funktion der Werbung deutlich zu erkennen; sie ist auch ein Grundmuster anspruchsvollerer Schönheitsdarstellungen, sofern diese pragmatisch gelesen werden. Der folgende Schönheitskatalog ist im 15. Jahrhundert in Frankreich verfaßt worden:

"En pensant à la nompaille  
De biaulté de tout ce pays,  
Me survint volenté nouvelle  
De vous exprimer par devis  
Vingt trois beaultés que femme belle  
Doit avoir, selonc mon advis:  
Et me soit pardonné par elle  
S'en ce de rien y ay mespris.

Trois longz: long nez; long bras; long corsaigne.  
Trois cours: courtes tettes; courtes fessez; cours talons.  
Trois blans: blanche char; blans dens; blan des yeulx.  
Trois noirs: noir sourcil; noire paulpière; noir pouil.  
Trois gros: gros haterel; grosses treschez; gros con.

Trois gresles: graisles doigtz; graisles bras; gresle corps.  
Trois molz: molez mains; mol ventre; mol genoux.  
Trois durs: durz cheveux; durez tettes; dures fessez.  
Trois haultz: hault chief; hault sain; haulte poitrine.  
Trois bas: basse regardure; basse risée; bas eslun.  
Trois grans: grans yeulx; grand front; grant grefve.  
Trois petis: petites oreilles; petite bouche; petiz piedz.  
Trois avant: avant pis; avant pas; avant boudine.  
Trois arrière: arrière col; arrière espaulez; arrière rains.  
Trois cras: crassette gorge; crac membrez; crasset corps.  
Trois jointis: jointiz doitiz; jointiz ortaulz; jointe entree.  
Trois larges: large entreoeul; entre les mamel lez; entre les rains.  
Trois vaultez: vaultiz col; vaultiz rains; vaultiz piez.  
Trois fosselus: fosseluez mamellez; fosselu menton; fosselu jointe.  
Trois traittis: traittis yeulz; traittis sourcilz; traittis rains.  
Trois sanguins: sanguin viaire; sanguins lèvres; sanguins onglez.  
Trois simples: simple maintien; simple aleure; simple responce.  
Trois dangereulx: dangereux regarder; dangereux parler; dangereux oftroyer." (9)

Der Sprecher oder das poetische Ich der "dreiundzwanzig Schönheiten, welche eine schöne Frau besitzen soll", hat der Eingangsstrophe zufolge einerseits im Sinn, die Vorzüge der "unvergleichlich Schönen", an die zu denken er vorgibt, dem Leser anzupreisen; andererseits denkt er wohl auch daran, dass die Umworbene sich in diesem Spiegelbild ihrer Schönheit wieder erkennt: Sie möge ihm verzeihen, wenn er sich mit irgendeiner Angabe getäuscht hätte. Er trägt Schmeicheleien vor, die sie an sich selbst überprüfen soll: Seine "werbende Rede", die kraft des gezielt eingesetzten Vokabulars (tettes, fessez, pouil, con, mol ventre, boudine, jointe entree, fosselu jointe) in die "obszöne Rede", oder die "sexuell erregende Rede" übergeht, soll jene "unvergleichlich Schöne" mit der detaillierten Aufzählung ihrer Reize so erregen, dass sie ihm nachgibt. (10) Die Frau wird entblößt vorgestellt, und ihre Worte und Gesten versprechen Entgegenkommen, Verführung und Hingabe:

Drei Schönheiten, die nach unten gerichtet sind: gesenkter Blick, leises Lachen, geringer Abstand. (Trois bas: basse regardure; basse risée; bas eslun.)

Drei einfache [Eigenschaften, Vorzüge: die also Bereitschaft erwarten lassen]: Einfaches Auftreten, einfacher Gang, einfache Antwort.

Drei gefährliche [also aufreizende, unwiderstehliche Eigenschaften]: gefährlicher Blick, gefährliche Worte, gefährliche Hingabe. [Versteht man *dangereulx* im Sinn des "Roman de la Rose" als *délicat, difficile à contenter*, Ausgabe F. Lecoy, Paris 1975, Glossaire, so ergäbe sich daraus ein tugendhaftes Feigenblatt oder eine gemeine Anspielung: sie möge sich nicht jedem hingeben. Die Erwartung des *oftroyer* = *hingeben, versprechen* bleibt.]

Die Aufzählung einer Reihe körperlicher Merkmale wird wohl nach gewissen bildnerischen Vorstellungen gruppiert: Lang (Nase, Arme, Büste); kurz (Brüste, Gesäß, Ferse); stark (Nacken, Schopf, Geschlecht); schlank (Finger, Arme, Leib); hoch, gerade (Haupt, Taille, Brust); groß (Augen, Stirn, Wade); klein (Ohren, Mund, Füße); eng / dicht aneinander liegend (Finger, Zehen, entree= Vagina); weit auseinander liegend (die Augen, die Brüste, die Hüfte); geschwungen, gewölbt (Hals, Hüfte, Füße). Zu diesen proportionalen Angaben treten Hinweise auf die Farbigkeit des Bildes: weiß (Fleisch, Zähne, Augapfel); schwarz (Brauen, Wimpern, Haarwuchs am Körper); durchblutet (Gesicht, Lippen, Nägel). Diese bildnerischen Vorstellungen werden ergänzt durch die Hinweise auf etwas fülligere oder fleischigere Zonen (Halsansatz, Busen, Kinn, Hände, Bauch, Knie), durch Hinweise auf "feste" Körperteile (Haare, Brüste, Gesäß). Primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale werden wiederholt und beharrlich beschrieben. Es werden drei Sinneswahrnehmungen zugrunde gelegt und mit der Schlußzeile bezeichnet: Sehen, Hören, Fühlen.

Diesem und einer Vielzahl anderer Texte, die weibliche Schönheiten beschreiben, werden wir nicht ganz gerecht, wenn wir ihnen allein eine ästhetische Normalidee des weiblichen Aussehens entnehmen; sie sind primär der Normalidee der erotischen Literatur zuzuordnen: Sofern ein moralischer Code eine gewisse formale "Unnachgiebigkeit des Weibes" (Freud) vorschreibt, gewinnt in literarischen oder poetischen Texten über die Liebe die konative Funktion der sexuellen Erregung an Bedeutung; auch sachlich oder referentiell vermitteln sie in der Regel mehr oder weniger sublimierte Anzeichen sexueller Erregung – und sei es als Abwehr – sowohl auf der Seite der männlichen oder weiblichen Erzähler als auf der Seite der umworbenen Damen oder Herren. Literarische Texte über die Liebe lassen sich unter den angegebenen Voraussetzungen nur stilistisch, nämlich in ihrer Kunstfertigkeit von der Zote unterscheiden. (11)

Das erotische Ziel tritt bei den Schönheitsbeschreibungen deutlich zutage, die nur dann als Selbstzweck oder poetisch aufgefasst werden können, wenn sie außerhalb ihres Kontextes gelesen werden.

*"Laure: grosse blonde, d'un embonpoint raisonnable, peau douce et blanche comme du satin; gorge admirable, bonne et agréablement complaisante; enfin blonde à connoître et que l' on pourroit s'attacher."*

("Laura: eine starke Blonde, mit maßvollem Embonpoint, weicher, weißer Haut wie aus Satin; prächtiger Brust, gutmütig und angenehm gefällig; eine Blondine zum Kennenlernen, die man gewinnen könnte.") (12)

"*Julie*, qui n'est pas sans désirs; c'est une jeune et tendre beauté, dont les cheveux châtain s'ondulent au plus petit souffle amoureux; sa bouche, quoique médiocrement grande, est garnie d'un perlé de dents dont la blancheur surpasse celle du lys, annonçant la meilleure santé; taille svelte, gorge friande et surmontée d'un bouton de rose. Cette beauté, qui ne sort point d'un désert, ne le cède en rien à toutes ses séduisantes camarades, autant par l'amabilité que pour ramasser le gant dans l'arène où l'amour soumet sous son empire les dieux et les mortels."

("Julie, sie ist voller Verlangen; eine junge und zärtliche Schönheit, deren kastanienbraunes Haar sich im leichtesten Liebeshauch kräuselt; ihr Mund, wenn schon von mittlerer Größe, wird von einer Perlenkette an Zähnen geschmückt, deren Weiße die Lilie übertrifft - und verrät die beste Gesundheit; schlanke Taille, ein verlockender Busen, von einer Rosenknospe gekrönt. Diese Schönheit, die nicht aus der Wüste kommt, steht ihren verführerischen Gefährtinnen weder an Liebenswürdigkeit nach noch in der Bereitschaft nach, den Handschuh in der Arena aufzunehmen, wo Amor Götter und Sterbliche ihrer Herrschaft unterwirft.") (13)

Die Beschreibungen entsprechen dem, was wir aus anderen Texten kennen; sie vermitteln uns auch ausdrücklich Ideen, die wir zur Beurteilung der Gestalten und der ihnen anhängenden Schönheit anwenden: Gutmütigkeit und Dienstfeier, was Milton seiner Eva mit den Formulierungen "meek surrender" und "submissive charms" verliehen hat (14) ; verlockende und zugleich hingebungsvolle Anmut -und es sei noch einmal an Miltons Eva erinnert: an ihre "sweet attractive Grace", an ihre wie Weinranken sich kräuselnden Locken - "which impli'd / Subjection, but requir'd with gentle sway" (15); denken wir nur an Julies Haare, das sich im Liebeshauch kräuselt. Dank der Suggestion eines Turniers gewinnen in der Schönheitsbeschreibung zusätzlich Stärke und Mut ihre körperliche Äußerung. (Vgl. Anm. 5.)

Was also den Code der Schönheitsbeschreibungen und das Bild der Frau anbelangt, das der Verfasser wiederzugeben versucht, so lassen sich Zusammenhänge zwischen diesen Texten und anspruchsvolleren Schönheitsbeschreibungen finden. Die Beschreibungen von "Laura" und "Julie" haben nur eine besondere referentielle Funktion: Sie stehen in einem Bordellführer.

Ein Hofmann des 16. Jahrhunderts könnte sich unter den Damen der europäischen Residenzen mit schriftlichen Listen, niedlichen Medaillons oder dank mündlicher Informationen zurechtgefunden haben. Dass bei Vertretern des europäischen Adels ein

präzise vermessender Blick für den Wert der äußeren Erscheinung und die unterschiedlichen sozialen Funktionen vorausgesetzt werden darf, geht aus dem Idealbild hervor, das Baldesar Castiglione vom "cortegiano" und der "cortegiana" hat diskutieren lassen: *Il Libro del Cortegiano* (1508-16, publ. 1523); man kann jene Fähigkeit auch den für unseren Zusammenhang interessanten, aber zu ausführlichen *Vies des Dames galantes de son temps* (1666) des Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme (1540-1614), entnehmen.

Im folgenden soll die Aufmerksamkeit nicht auf Beschreibungen schöner Hofdamen, sondern auf einen Katalog des "weiblichen Körpers" gerichtet werden, den ein Hofdichter, Clement Marot (1496-1544), in einem der literarischen Zentren der Renaissance, dem Hof der Herzöge von Ferrara, angeregt hat; ein Wettdichten setzte ein und fand sogar die Beachtung der Herzogin von Ferrara, Renée de France: Sie soll dem "Blason de Sourcil" des bekannten Lyoneser Dichters Maurice Scève (um 1510-1564) den Vorzug gegeben haben. Die Titelseite von *Les Blasons Anatomiques du corps féminin* (1550) zeigt, dass die dem Menschen nur anhängende Schönheit, die *pulchritudo adhaerens* Kants, auch als freie Naturschönheit, als *pulchritudo vaga* dargestellt worden ist. (16)

Blason des cheveux, du sourcil, de l'œil, de la larme, de l'oreille, de la bouche, du front, de la gorge, du tétin, du cœur, de la main, du ventre, de la cuisse, du genou, du pied, de l'esprit, de l'honneur, Description de la Grâce, Blason du soupir, du con, du cul, du nombril, de l'ongle.

Seit 1539 verfaßte man auch "Contreblasons"; auch hier hatte Marot 1536 das Vorbild mit einem "Contreblason du Tétin" gegeben. In den "Contreblasons" sehen wir ein Beispiel für die Degradierung des Ideals der Schönheit (17): Dem verführerischen jugendfrischen wird der alte, häßliche Körper oder die mehr oder weniger ekelerregenden Funktionen der Körperteile entgegengehalten. Dies geschieht unter dem Vorzeichen des expliziten Frauenhasses. Betrachtet man einen der Meister dieser Literatur, die gegen das Ideal des Schönen gerichtet ist, wie etwa Cecco Angiolieri (gest. vor 1313), so wird man in seiner Darstellung der äffisch häßlichen Alten - "che per poco non ti fa perire / gli spiriti amorosi ne lo core" (18) - die Parodie des Stilnovismo, einer literarischen Matrix, mit einer grundsätzlich realistischeren Sehweise erkennen. Vorbildlich waren wahrscheinlich die Epigramme des Martial.

Wir können die Schilderungen der einzelnen weiblichen Schönheiten in den "Blasons"

natürlich nicht mit "reine[m] uninteressierten Wohlgefallen" (19) betrachten; die Autoren haben die Frau weder partiell noch in toto interessefrei schildern wollen. Ein Kenner der Epoche, Albert-Marie Schmidt, meinte, die Verfasser der Blason-Gedichte stürzten sich auf die Frau wie eine Meute von Jagdhunden auf eine umstellte Hirschkuh (20). Schmidt glaubte mit dieser Metapher das stilistische Verfahren zu erfassen: Die Blason-Dichter wollten einen Körperteil wie einen Gegenstand mit einer Häufung von Apostrophen einfangen, aus der Zeitlichkeit lösen und in einer "cage perpétuelle" festhalten. Auf diese allgemeine Beschreibung der "Blasons", die in ihrer poetischen Gestaltung recht unterschiedlich ausgefallen sind, ist später noch einmal zurück zu kommen. Als Beispiel sei das vorbildliche Blason-Gedicht Marots angeführt.

*"Le beau tétin*  
Tetin refaict, plus blanc qu'un oeuf,  
Tetin de satin blanc tout neuf,  
Tetin qui fais honte à la Rose,  
Tetin plus beau que nulle chose  
Tetin dur, non pas Tetin, voyre,  
Mais petite boule d'Ivoire,  
Au milieu duquel est assise  
Une Freze, ou une Cerise  
Que nul ne veoit, ne touche aussi,  
Mais je gage qu'il est ainsi:  
Tetin donc au petit bout rouge,  
Tetin qui jamais ne se bouge,  
Soit pour venir, soit pour aller,  
Soit pour courir, soit pour baller.  
Tetin gauche, Tetin mignon,  
Tousjours loin de son compaignon,  
Tetin qui portes tesmoignage  
Du demourant du personnage,  
Quand on te -voit, il vient à maintz  
Une envie dedans les mains  
De te taster, de te tenir:  
Mais il se fault bien contenir  
D'en approcher, bon gré ma vie,  
Car il viendrait une autre envie.  
O Tetin, ne grand, ne petit,  
Tetin tueur, Tetin d'appetit,  
Tetin qui nuict et jour criez:  
Mariez moy tost, mariez!  
Tetin qui t'enfles, et repoules  
Ton gorgias de deux bons poules,



A bon droict heureux on dira  
Celluy qui de laict t'emplira,  
Faisant d'un Tetin de pucelle,  
Tetin de femme entiere et belle."

*"Das schöne Brüstchen*

O Brüstchen, weiß wie Ei und Kreide,  
O pralles Brüstchen, blank wie Seide,  
O Brüstchen, das der Rose Pracht  
Und alle Schönheit schamrot macht,  
O Brüstchen fest: Nur Brüstchen? Nein,  
Ein Kügelchen von Elfenbein,  
Auf dessen Mitte, sanft gespitzt,  
Ein Kirschlein, eine Beere sitzt,  
Die niemand schmeckte, niemand sah,  
Und trotzdem, wett' ich, ist sie da.  
Ja, solch ein rotes Spitzchen trägt  
Das Brüstchen, das sich nie bewegt,  
Weder beim Kommen oder Gehen,  
Nicht mal beim Springen, Tanzen, Drehen.  
O linkes Brüstchen, zart und fein,  
Fern deinem rechten Schwesterlein,  
O Brüstchen, du bezeugst der Welt,  
Wies um den ganzen Leib bestellt  
Wenn man dich sieht, zuckt ein Gelüst  
In jede Hand, die männlich ist,  
Dich zu betasten, dich zu greifen.  
Doch sollt' man's besser sich verkneifen,  
Dem nachzugeben, streng genommen,  
Weil sonst noch andre Wünsche kommen.  
O Brüstchen, nicht zu groß noch klein,  
O reifes Brüstchen, hört ihr's schrein  
Bei Tag und Nacht in brünst'gem Ton:  
So freit mich doch, ach freit mich schon!  
Brüstchen, da lässest du dein Mieder  
So mächtig wogen auf und nieder,  
Ach, wie ich jenen glücklich preis',  
Der dich mit Milch zu füllen weiß,  
Das Jungfernbrüstchen über Nacht  
Zum schönsten Frauenbrüstchen macht."  
(übers. v. L. Klünner)

Marot geht von einem Teil der Schönheit aus, verwandelt diesen in die Darstellung der ganzen Schönen und endet mit deren Verführung. (21) Er haucht dem anfangs losgelösten, aber schon viel versprechenden Objekt (un œuf, boule d'Ivoire) Leben ein: Indem er von der reflektierenden metaphorischen Beschreibung mittels einer Litotes

(Tetin qui jamais ne se bouge,/ Soit pour .../ Soit pour ...) und über die Darstellung des von links nach rechts sowie auf die übrige Person gleitenden Blicks in zwei komplementäre narrative Sequenzen übergeht. Komplementär sind diese, weil sie den sich annähernden Mann und das erregte, nachgiebig unnachgiebige Mädchen, schließlich beide zusammen agieren lassen. Marot verwendet zwar auch die stereotypen Elemente der Schönheit (Weiß, Elfenbein, Rosenrot, weich, Satin, Abstand zwischen den Brüsten, der wiederholte Hinweis auf deren Proportionen); er setzt als Attribute eines Teils des weiblichen Körpers solche ein, die sich auf die übrigen Partien oder auf den ganzen Leib übertragen lassen. Die Vorstellung der ganzen Person erzielt er mittels semantischer Assoziationen und über die Suggestion der fünf Sinneswahrnehmungen: Sehen, Fühlen (satin), Riechen (Rose), Schmecken (Fraise, Cerise), Hören (criez). An diesem Gedicht ist eine hedonistische Lebensauffassung abzulesen. Aber auch der "Verdruß" hat bei dem sinnenfrohen Dichter nicht lange auf sich warten lassen; die letzten Zeilen seines "Contreblason du Tetin" lauten:

"Brief ma plume, n'en parle plus,  
Laissez le là, ventre saint george,  
Vous me feriez rendre ma gorge!" (22)

Dass der "erquickende Verdruß" in einem und demselben Gedicht thematisiert wird, zeigt ein Blick auf "Le sourcil" von Maurice Scève:

"...qui attrait  
Hommes et Dieux à son obeissance,  
Par triste mort ou douce jouyssance." (23)

Auf der Ebene der formalen Gestaltung manifestiert sich die widersprüchliche Darstellung der Schönheit während der Epoche der Höfischen Gesellschaft, insofern Annäherung, Begehren und Verweigerung, die Entblößung und die Verschleierung miteinander kombiniert werden: Darin manifestiert sich die Frivolität in den Texten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Bei Marot wird sie bereits meisterhaft gehandhabt; zum Beispiel mit den Versen

"Que nul ne veoit, ne touche aussi,  
Mais je gage qu'il est ainsi". (24)

Oder im Zusammenhang mit der "Aktion" des Sprechers: "Une envie [...] Mais il se fault bien contenir [...]" (25) Boileau hat diese leichtfertige Dichtung als Verbindung des Natürlichen, Naiven mit dem Vornehmen geschätzt:

"Imitons de Marot l'élégant badinage" (Art poétique, I, v.96).

Der erquickende Verdruß kommt auch in einem deutschen Gedicht zum Ausdruck. David Schirmer (1623-1686), kurfürstlicher Hofbibliothekar und Hofballettdichter in Dresden, hat ein galantes Blason "Über ihre Brüste" mit Fragmenten aus dem traditionellen Beschreibungskatalog geschmückt; er hat aber vor allem der Relation zwischen Erquickung und Verdruß eine Auslegung gegeben, die über die weltschmerzliche Desillusionierung hinausweist: Die Erquickung, die der Sprecher in den süßen Küssen findet; die Erquickung, die er aus dem Sonnenglanze ihrer Schönheit gewinnt und im Frühlingsgarten ihrer Reize genießt, sollen ihm offenbar eine gewisse Gelassenheit und Widerstandsfähigkeit ("so ist meine Lust befasst" = verwurzelt) gegenüber den rauhen Stürmen des Unglücks, gegenüber den Verdrießlichkeiten des Lebens verschaffen. Die Idee des Glücksstrebens manifestiert sich in einem privaten Lustgärtlein, und findet einen Schutz vor der Außenwelt und der Desillusionierung.

*"Über ihre Brüste"*

Ihre Brust hab ich geküsset,  
und daher ist mir so wohl.  
Sie hat meinen Mund durchsüßet,  
durch sie leb ich, wie ich soll.  
Durch sie leb ich nur allein  
und kann nun mein selber sein.

Wie die weiße Milch in Rosen  
einen Purpur an sich nimmt  
und der Zierat der Zeitlosen  
in dem Silbertaue glimmt:  
so ist ihres Glanzes Licht  
von der Schönheit zugericht.

Laß die andern Blumen brechen  
um das grünbesäte Feld  
und am Ufer, bei den Bächen,  
rauben, was nicht Farbe hält.  
Laß sie suchen weit und breit:  
hier ist meine Frühlingszeit.

Wenn der Nordwind mich anraset  
und der Ost sich bei mir findt,  
so ist meine Lust befasst,  
dass sie stets mehr Saft gewinnt.  
Meine Lust grünt neben ihr,  
weil sie sich ergibet mir.

Wehe, West, auf meine Blumen,  
weh auf meinen Garten her,  
dass ich von den Eigentumen  
nehme, was ich mir begehrt!  
Wehe, West ! sie hat allein  
Blumen, die die schönsten sein.

Hier, auf ihren zarten Lilgen,  
will ich noch manch Ungelück,  
manchen rauhen Sturm vertilgen.  
Weiche, was mich kränkt, zurück!  
Ihre Brust und ihre Zier  
gehen allen Dingen für." (26)

Marot hat die Beschreibung der Schönheit mit der Vorstellung verbunden, dass der männliche Sprecher oder Leser sie mit Händen fassen kann:

"[...] il vient à maintz  
Une envie dedans les mains  
De te taster, de te tenir [...]". (27)

Nach Albert-Marie Schmidt ist die deskriptive Manier der Blason--Dichter als ein Versuch aufzufassen, die Sinne des Lesers mit der möglichst präzisen, objektiven Darstellung der einzelnen Körperteile zu bezaubern. (28)

Nicht allein in den Blasons, sondern in einer Vielzahl von Texten über die Liebe wird dem Drang, die Schönheit zu erobern, Ausdruck gegeben. Die Antriebskraft der Zote und der erotischen Literatur überhaupt liegt in dem Bedürfnis, ein Liebesobjekt durch die sexuell erregende Rede zu überzeugen und für den Augenblick der Lektüre zu erobern; die Aggressivität, die ein Element der Sexualität ist (29), und die die erregende Rede mit "four-letter words" und tabuisierten Ausdrucksweisen vorantreibt, erschläft in der Literatur noch weniger als in der Wirklichkeit. Der Marquis de Sade hat diese Wechselwirkung zwischen literarischer Aggressivität, dem "schmerzlichsten Genuß", und dem Unbefriedigtsein, dem Verdruß, in einem beiläufigen Kommentar zu der tyrannischen Hausordnung ausgesprochen, die sich die Libertins von *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (geschr. 1785) auferlegt haben, die zu überschreiten sie aber selbst in Anspruch nehmen:

"c'est que rien ne contient le libertinage, et que la vraie façon d'étendre et de multiplier ses désirs est de vouloir lui imposer des bornes". (30)

In den Romanen dieses Autors werden die phantastischen, also vorstellbaren Möglichkeiten, sich der Schönheit zu bemächtigen, mit seltener Ausführlichkeit und Intensität ausgesponnen. Schöne Sexualobjekte werden von den überdimensional reichen und mächtigen, weiblichen und männlichen Libertins (in *Les Cent Vingt Journées de Sodome* sind es vier Maîtres: der Herzog von Blangis, sein Bruder, ein Bischof, der Steuerpächter Durcet, der Président Curval) rekrutiert, benutzt und umgebracht. Charaktere, Qualitäten und Schicksale der Opfer sowie besondere Charakterzüge und Begierden der männlichen oder weiblichen Libertins werden pedantisch geschildert. Die Konstruktion des ersten Romans ist für unseren Zusammenhang besonders interessant: In einem eigens vorbereiteten halbkreisförmigen Saal - auf einem vier Fuß hohen Thron sitzend - berichten vier Erzählerinnen jeweils 150 "passions", welche die vier Libertins kommentieren und ausprobieren. Fertig gestellt hat Sade den ersten Teil über die "150 einfachen Leidenschaften"; der zweite über die "150 komplexen Leidenschaften", der dritte über die "150 verbrecherischen Leidenschaften" und der vierte über die "150 mörderischen Leidenschaften" liegen nur als Katalog der Gelüste mit teilweise skizzierten Erzählungen vor. Sade zeigt, dass und wie ästhetische Modelle zur praktischen Nachahmung anregen und angewandt werden; und er zeigt, dass die Mächtigen und Reichen des Ancien Régime Aufklärung zu ihrem privaten, geistigen und körperlichen Vergnügen betrieben haben. Er macht dem Leser gegenüber keinen Hehl aus der Funktion der literarischen Darstellung sexueller Bedürfnisse, die er mit einem Begriff, "passion", bezeichnet, der die passiven wie die aggressiven Aspekte menschlicher Gefühle, ihre psychische und physische Manifestation umfasst: Einige der geschilderten "Leidenschaften" würden sicher gefallen und zur Nachahmung anregen; wie hätte der Verfasser aber wissen sollen, was dem Leser im Einzelnen passe oder nicht? Er biete dem Appetit des Lesers die Geschichte eines herrlichen Mahles mit 600 verschiedenen Gerichten an, welche die Grenzen seiner Auswahl erweitern sollten, selbst wenn sie ihm nicht schmeckten; den Rest könne er stehen lassen: "Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophe." (31)

Das Werk Sades markiert eine Wende in der literarischen Darstellung des Schönen. Der Erzähler lehnt es ausdrücklich ab, die Schönheiten der Opfer auszumalen: das würde monoton wirken! Er versichert, dass man sich eine solche "assemblage de grâces, d'attraits et de perfection" kaum vorstellen könne. Die Schilderungen der Frauen oder

Töchter der Libertins gehen zwar von einer Normalidee des Schönen aus – "Elle était [...] faite à peindre". Im Interesse der Libertins und des zu erregenden Lesers lenken sie aber den Blick vor allem auf das Genital der Opfer und insbesondere deren Gesäß und Anus; letztere werden emphatisch ausgemalt: "un cul qui eût pu servir de modèle à celui même que sculpta Praxitèle". Das interessierte Wohlgefallen der Libertins verwandelt tabuisierte Körperzonen in ausdrucksvolle Schönheiten; hierbei treffen sie sich mit den Autoren der entsprechenden Blasons. Andererseits kann sich die Leidenschaft eines Libertins auch auf ein Ekel erregende Manko einer perfekt schönen Frau richten: "la bouche la plus mal ornée, les dents les plus infectes, et une saleté d'habitude sur tout le reste de son corps, et principalement aux deux temples de la lubricité". Der Ausdruck des Sittlichen erscheint – ähnlich wie die vielfältigen Neigungen der Libertins – als ein zufälliges Geschenk der Natur, das die eine besitzt ("cette pudeur, cette modestie naturelle indépendantes des chimères religieuses"), die andere nicht; die Frömmigkeit der Adélaïde ist ein Ausdruck ihrer zarten Seele: "l'effet des tendres mouvements de cette âme sensible." Die von der Vernunft gelenkten Libertins genießen nicht nur das Ekelhafte, sondern auch die Tugendhaftigkeit, die sich gegen die Libertinage empört: "voilà un attrait bien certain de plus." (32) Sade hat die gefällige Vermittlung des Guten durch das Schöne außer Acht gelassen und den Anspruch des Originalgenies erhoben: als Geschöpf der Natur enthusiastisch allen ihren Eingebungen zu folgen und diesen Eingebungen Gestalt zu geben. (33) Er hat diesen Enthusiasmus auf die Libertins, Erzähler und Erzählfiguren seiner Romane, übertragen, die glauben, im Sinn der Natur zu agieren, wenn sie ihre Gelüste und Phantasien auf Kosten menschlichen Schönheiten befriedigen.

### *3. Ideal und Wirklichkeit in der Darstellung der Schönheit.*

Es ist bisher in erster Linie von der emotiven und der konativen Funktion der Texte über die Schönheit die Rede gewesen. Ich möchte die Aufmerksamkeit noch auf die referentielle Funktion einiger anderer Texte richten, die den Gegensatz zwischen der echten himmlischen und der falschen irdischen Schönheit darstellen. Es geht darum, dass den sittlichen Ideen, welche die Schönheit versinnbildlichen soll, das Häßliche als Ausdruck vermeintlich minderwertiger, unmoralischer Ideen entgegengestellt wird. Hiermit will ich die Möglichkeit, auch manche dieser Texte sub specie erotica zu lesen, nicht ausschließen.

Zwei Abschnitte aus Dante Alighieris *Die göttliche Komödie* sollen in die Fragestellung einführen. (34) Vor dem Aufstieg in den fünften Büsserkreis des "Purgatorio" (XIX), den Kreis der Geizigen und Verschwender, berichtet der Erzähler von einem Traum: Es erscheint ihm ein stammelndes, schielendes, hinkendes und blasses Weib mit einer verkrüppelten Hand; während der Träumende sie betrachtet, verwandelt sie sich in eine verführerische Frau, in eine Sirene. Die irdische Schönheit wird offenbar durch eine Projektion des subjektiven Begehrens geschaffen: Mit dem Trank der Liebe im Leibe sieht der Mensch "bald Helenen in jedem Weibe" (35). Die Traum-Erscheinung singt das Lied ihrer Allmacht; dem "Weib" (femmina) nähert sich mit einem gewissen Eifer ("presta" = con premura, sollecitudine) eine "heilige Frau" (donna); sie ist als Personifikation der Vernunft zu verstehen; manche Kommentatoren sehen in ihr auch einen anderen allegorischen Sinn: Tugend oder Wahrheit oder Karitas oder Mäßigung oder gar Beatrice - ein Beispiel für die Polyvalenz schöner Erscheinungen! Die heilige Frau fordert Vergil auf, in die geträumte Verlockung einzugreifen: Vergil enthüllt einen stinkenden Leib: "e mostravami 'l ventre:/quel mi svegliò col puzzo che n'uscía." Die Entlarvung der Sündhaftigkeit der sinnlichen Begierde geschieht durch den Hinweis auf den abstoßenden Leib der Frau, der unter schönen Kleidern, einer verlockenden äußeren Erscheinung verborgen ist.

Ich glaube, man würde ein relativ konventionelles Geschmacksurteil auf einen gemäß dem vierfachen Schriftsinn verfahrenen Autor übertragen, wenn man in dieser Szene nur den "realismo violento del linguaggio" oder einen "tono di dura e fredda caricatura", alles in allem "volktümliche Belehrung", "didascalica popolare" erkennen wollte. (36) Es geht wohl eher um die bildhafte Darstellung bestimmter moraltheologischer Ideen, wie Augustinus sie in *Vom Gottesstaat* erläutert hat: Als Adam und Eva nach dem Sündenfall ihre Nacktheit, die "Widerspenstigkeit des Fleisches" wahrgenommen haben, erfuhren sie "gleichsam das strafende Zeugnis ihrer eigenen Widerspenstigkeit" (37). Dantes Hinweis auf den "Bauch", aus dem "Gestank" aufsteigt, ist als eine gezielte negative Bewertung der Wollust (libido) gegenüber allen übrigen Leidenschaften aufzufassen, die - Augustinus zufolge - nur kraft des Willens die Glieder in Bewegung setzen können:

"Aber die Geschlechtsteile hat die Wollust dermaßen mit Beschlag belegt, dass sie nicht bewegt werden können, wenn diese fehlt und nicht, sei es von selbst, sei es irgendwie angereizt, in Erregung versetzt ist". (38)

In *Vom Gottesstaat* ist zu lesen, dass die Menschen die Fleischeslust als beschämend empfinden, weil durch sie die natürliche Unterordnung des Leibes unter den Geist in Frage gestellt, wenn nicht aufgehoben werde; lesen wir außerdem von der "libido erubescenda", so verstehen wir, was der "puzzo" bei Dante bedeutet: Der Gestank, ein Indiz des Abscheus vor der "niederen Natur" des Körpers, ist auch ein Indiz der Empörung darüber, dass die Fleischeslust den Befehlen des Geistes längst nicht so wirksam gehorcht wie der übrige Leib. (39) Der Gestank in der Darstellung Dantes ist ein Indiz des Streites zwischen der Begierde und dem Willen. (40) Die Frau wird als Versucherin und Repräsentantin der Sündhaftigkeit angeprangert, weil sie als der schwächere Teil des Menschenpaares gilt. (41) Dante stellt die Versuchung als Traum dar; sie wird von anderen Personen abgewehrt; er hat den Gedanken des Kirchenvaters aufgegriffen, dass die Libido "den ganzen Menschen in Wallung" bringt und "fast alles Denken und Wachbewußtsein auslöscht". (42)

Da das irdische Leben die wahre Glückseligkeit nicht erreichen kann und Glück und Frieden nur im Paradiese möglich gewesen sind (43), müssen wir, um die echte Schönheit zu erkennen, bei Dante bis auf den Gipfel des Läuterungsberges, bis ins irdische Paradies hinauf steigen. Die Schau der übersinnlichen reinen Schönheit in der Erscheinung der Beatrice folgt keiner ästhetischen Normalidee (44): Die Darstellung orientiert sich vielmehr, was die Merkmale dieser Schönheit anbelangt, an der Repräsentation der theologischen Tugenden: der "candido velo" ist der Glauben, der "verde manto" die Hoffnung; "vestita di color di fiamma viva" bedeutet die Liebe; der Olivenkranz ("cinta d'oliva") bedeutet entweder den Seelenfrieden oder die Weisheit. Allerdings enthält der Text eine Aussage, die den sublimen allegorischen Sinn mit einer subjektiven Wahrnehmung begründet; der Anblick der himmlischen Schönheit offenbart dem Pilger durch das Jenseits Sinn und Bedeutung seiner irdischen Liebe: "*Und mein Geist [...] empfand jetzt, ohne mit den Augen mehr Kenntnis zu erlangen, durch die geheime Kraft, die von ihr ausging, der früheren Liebe große Macht*" (45). Es wird die Unterordnung des armseligen Menschen unter Urteil und Willen der göttlichen Schönheit beschrieben. Karl Voßler hat die opernhafte Szenerie des Gesangs als ein "auto sacramental", ein Fronleichnamsspiel, aufgefasst. (46) Im Semiramis-Drama des spanischen Dichters Calderón, auch ein Verfasser von "autos sacramentales", wird die



katastrophale Allmacht der irdischen Schönheit demonstriert.

Francesco Petrarca ist in seiner Dichtung der Idee gefolgt, dass die Darstellung der reinen himmlischen Schönheit der schmerzlichen Erinnerung an die "große Macht" der irdischen Liebe entspringt. Das folgende Sonett verwendet auch Versatzstücke oder gewisse Normalideen der literarischen Schönheit, die aus der Dichtung der Provenzalen bekannt sind. (47)

"Onde tolse Amor l'oro e di qual vena,  
per far due treccie bionde? e 'n quali spine  
colse le rose, e'n qual spiaggia le brine  
tenere e fresche, e die' lor polso e lena?

Onde le perle in ch'ei frange et affrena  
dolci parole, oneste e pellegrine?  
onde tante bellezze e sì divine  
di quella fronte più che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, e di qual spera  
quel celeste cantar che mi disface,  
sì che n'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera  
di que' belli occhi ond'io ò guerra e pace,  
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco?" (48)

(Wo nahm Amor nur das Gold, aus welcher Ader,  
der blonden Zöpfe? Und von welchem Strauch  
pflückt er die Rosen? Aus welchem Land  
den zarten frischen Reif, und gab ihr Blut und Atem?

Woher die Perlen, um zu schützen und zu mäßigen  
süße Worte, edel und erlesen?  
Woher die Schönheit und die Göttlichkeit  
Jener Stirn, die heiterer als der Himmel?

Von welchen Engeln angeregt und aus welcher Sphäre  
den himmlischen Gesang, der mich zergehen läßt,  
dass noch wenig bleibt, um zu vergehen?

Von welcher Sonne ward das hehre stolze Licht  
der schönen Augen geboren, die mir Krieg und Frieden geben,  
die mein Herz in Glut und Eis versengen?)

Das Antlitz und das Wesen der Geliebten entspringen dem Zusammenwirken der Natur und himmlischer Kräfte; die Bereiche des Irdischen und des Überirdischen sind in ihnen integriert worden. Das Sonett veranschaulicht den Aufstieg von ihrem Antlitz als dem wesentlichsten Bereich ihres Körpers zu ihrer überirdischen Geistigkeit (v. 5-9). Petrarca verzichtet auf die theologische Belehrung; die Fragen nach der Herkunft ihrer Schönheit enden mit dem schmerzlichen, unauflösbaren Gegensatz zwischen der unerklärlichen göttlichen Schönheit und ihrer destruktiven Wirkung auf den, der sie wahrnimmt. Weil Petrarca auch Ideen und Metaphern der römischen Liebesdichtung aufgenommen hat, hat er die intensive Erinnerung an den Sinnenreiz des Schönen mit dem Wohlgefallen der sittlichen Schönheit verbunden. (49) Die bekannte Kanzone "Chiare, fresche e dolci acque" (*Canzoniere* 126) sei hierfür als Beispiel zitiert:

"Chiare, fresche et dolci acque,  
ove le belle membra  
pose colei che sola a me par donna;  
gentil ramo ove piacque  
(con sospir' mi rimembra)  
a lei di fare al bel fianco colonna;  
herba et fior' che la gonna  
leggiadra ricoverse  
co l'angelico seno;  
aere sacro, sereno,  
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:  
date udienza insieme  
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,  
e 'l cielo in ciò s'adopra,  
ch' Amor quest'occhi lagrimando chiuda,  
qualche gratia il meschino  
corpo fra voi ricopra,  
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.  
La morte fia men cruda  
se questa spene porto  
a quel dubbioso passo:  
ché lo spirito lasso  
non poria mai in più riposato porto  
né in più tranquilla fossa  
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse  
ch'a l'usato soggiorno

torni la fera bella et mansüeta,  
et là 'v'ella mi scorse  
nel benedetto giorno,  
volga la vista disïosa et lieta,  
cercandomi: et, o pieta!,  
già terra in fra le pietre  
vedendo, Amor l'inspiri  
in guisa che sospiri  
si dolcemente che merce m'impetre,  
et faccia forza al cielo,  
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea  
(dolce ne la memoria)  
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;  
et ella si sedea  
humile in tanta gloria,  
coverta già de l'amoroso nembo.  
Qual fior cadea sul lembo,  
qual su le treccie bionde,  
ch'oro forbito et perle  
eran quel dí a vederle;  
qual si posava in terra, et qual su l'onde;  
qual con un vago errore  
girando pareva dir : Qui regna Amore.

Quante volte diss'io  
allor pien di spavento:  
Costei per fermo nacque in paradiso.  
Cosí carco d'oblio  
il divin portamento  
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso  
m'aveano, et si diviso  
da l'immagine vera,  
ch' i' dicea sospirando:  
Qui come venn'io, o quando?;  
credendo esser in ciel, non là dov'era.  
Da indi in qua mi piace  
questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,  
poresti arditamente  
uscir del boscho, et gir in fra la gente."(50)

Glieder tauchte;/ edler Stamm, wo es ihr gefiel/(mit Seufzen erinnere ich mich),/ dem schönen Leib eine Säule zu suchen;/ Gras und Blumen, die der anmutige/Rock verbarg mit dem engelhaften Busen;/ heilige, heitere Luft,/ wo Amor mit schönen Augen mir das Herz öffnete:/ Schenkt alle Gehör/meinen letzten klagenden Worten./ Wenn es denn mein Schicksal ist,/ und der Himmel hierbei mitwirkt, dass Amor diese Augen weinend schließt,/ so möchte eine Gnade den elenden/Körper unter euch bedecken, und die Seele nackt zu ihrer eigenen Herberge zurückführen./ Der Tod wird weniger grausam sein,/ wenn ich diese Hoffnung/bis zu dem ungewissen Schritt hege;/ denn der müde Geist/könnte niemals in einem ruhigeren Hafen/noch in einem stilleren Grab dem gepeinigten Fleisch und den Knochen entfliehen./ Vielleicht wird einmal die Zeit kommen,/ dass das schöne und sanfte Wild/an den gewohnten Ort zurückkehrt, und dorthin, wo sie an dem gesegneten/Tag meiner gewahr wurde,/ den sehnsüchtigen und freudigen Blick richtet,/ um mich zu suchen, und, oh Erbarmen,/ wenn [sie]unter den Steinen nur Staub/sieht, Amor sie auf solche Weise/berührt, dass sie so liebevoll seufzt, dass Gnade mich durchdringt,/ und den Himmel bezwingt,/ und sie die Augen mit dem schönen Schleier trocknet./ Von den schönen Zweigen fiel hernieder (süß im Gedenken)/ ein Blütenregen auf ihren Schoß;/ und sie saß /ergeben in solcher Pracht, schon bedeckt von der liebevollen Wolke./ Manche Blüte fiel auf den Saum [des Rocks], manche auf die blonden Flechten,/ die an jenem Tag [wie] glänzendes Gold/und Perlen anzusehen waren;/ manche fielen auf die Erde und manche auf das Wasser;/ manche, die anmutig ziellos/herab schwebte, schien zu sagen: Hier herrscht Amor./ Wie viele Male sagte ich/darauf voller Erstaunen:/ Diese ward gewiss im Paradies geboren. So mit Vergessen erfüllt hatten mich/die göttliche Erscheinung/und das Antlitz und die Worte und das süße Lachen,/ und mich entrückt/von dem wahren Bild,/ dass ich seufzend sagte:/ Wie kam ich hierher oder wann?/ Und ich glaubte im Himmel zu sein, nicht dort, wo es war./ Von jenem Tag an gefällt mir/dieser Wiesengrund so sehr, dass ich woanders keinen Frieden finde./ Wenn du geschmückt wie willens wärest, könntest du ohne Zaudern/den Hain verlassen und dich unter Menschen zeigen.)

Die Situation ist die des Liebenden, welcher der Natur einsam sein Leid klagt. (51) Die Erinnerung des poetischen Ich belebt die Natur mit zwei 'erregenden' Situationen: Diana und Aktäon, Jupiter und Danae. (52) Die Schönheit erscheint in einem literarischen Bilderrätsel und insofern auch ideal; sie tritt in der bukolischen Natur auf, in der sich der Sprecher bewegt und sich vorstellt, dass die Geliebte ihn nach seinem Tod suchen möchte. Er erinnert sich, wie sie ihre schönen Glieder im Wasser erfrischte; wie ein edler Stamm ihrem schönen Leib als Säule diente; wie sie, eine engelgleiche Erscheinung, sich auf Gras und Blumen niederließ. Die Naturschilderung ist der die Sinne reizende Ausdruck ihrer himmlischen Schönheit. Der Tagtraum des Ich führt zur Umkehrung der Liebesklage: Die Schöne kehrt aus dem Jenseits zurück und erliegt der irdischen Liebe. Das sinnliche Wohlgefallen am Ideal des Schönen wird legitimiert: Es müsse eine Paradieses-Schau sein, die dem Tagträumer durch den Besuch des "Locus amoenus",

sprich: über die Erinnerung an ihre sinnliche Erscheinung zugänglich bleibe.

Der französische Dichter François Villon hat auf die metaphysische Legitimation der schönen Erinnerung verzichtet; er hat einer Frau die melancholische Erinnerung an die Schönheit ihrer Jugend in den Mund gelegt, die einst das Begehren geweckt hat und die nun verblüht ist. (53) Aus dem oben zitierten anonymen Schönheitskatalog (Anm. 9) kennen wir eine Reihe der Merkmale der weiblichen Schönheit, an die in den "Regrets de la Belle Heaumière" erinnert wird: Die "glatte Stirn", die "blonden Haare" und "geschwungenen Brauen", der "weite Abstand zwischen den Augen" (*large entreœil*), der "hübsche Blick" (*regart jolis*), die schöne, weder zu kleine, noch zu große Nase, die kleinen anliegenden Ohren, das Kinn mit den Grübchen, das wohlgezeichnete Gesicht (*vis traictiz*), die roten Lippen, die feinen, anmutigen Schultern, die langen Arme und schlanken Hände, die kleinen Brüste, runden Hüften - hochangesetzt und wohl gestaltet -, die festen, starken Schenkel. Die ehemals schöne Helmschmiedin erinnert sich an ihre Schönheit mit zornigem Verdruß (54), weil der Körper, den sie im Spiegel sieht, ganz anders aussieht: Ihre Reize sind erloschen, verwelkt, erschlaft, entstellt; ihr Körper erscheint abstoßend lächerlich und nutzlos wie entwertetes Geld. Das "carpe diem" - "Greift rechts und links zu" (55) -, welches sie jüngeren Prostituierten als Lebenserfahrung vermacht, klärt diese darüber auf, dass die Schönheit zwar vergänglich ist, aber auch ihren Wert und Nutzen hat. Damit der Leser nicht nur zum Vergnügen angeregt wird, hat der Erzähler des "Großen Testaments" einen verdrießlichen Kommentar vorausgeschickt, in dem er daran erinnert, dass alle Menschen, welchen Standes auch immer, dem Tod verfallen sind. (56)

Nicht allzu vielen Autoren scheint es geglückt zu sein, das Ideal der Schönheit mit dem sinnlichen Wohlgefallen in der subjektiven Erinnerung zu vermitteln. Die Liebesdichtung des 16. Jahrhunderts ist zunächst von der Nachahmung der Anbetung der Schönheit im Werk Petrarcas ausgegangen. Pietro Bembo (1470-1547) hat diese Nachahmung unter dem Vorzeichen des Neuplatonismus initiiert. In dem folgenden Sonett (57) soll die Darstellung der außergewöhnlichen Schönheit und Tugendhaftigkeit himmlische Harmonien vergegenwärtigen; hierzu werden Requisiten aus Petrarcas *Canzoniere* eingesetzt (58).

"Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,  
 Ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,  
 Occhi soavi e più chiari che 'l sole,  
 Da far giorno seren la notte oscura,  
 Riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,  
 Rubini e perle, ond'escono parole  
 Sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,  
 Man d'avorio, che il cor dstringe e fora,  
 Cantar, che sembra d'armonia divina,  
 Senno maturo a la più verde etade,  
 Leggiadria non veduta unqua fra noi,  
 Giunta a somma beltà somma onestade,  
 Fur l'esca del mio foco, e sono in voi  
 Grazie ch'a poche il largo destina."

(Haar aus gewelltem Gold und glänzend reinem Bernstein,/ Das im Winde über Schnee wogt und flattert, / Liebliche Augen, heller als die Sonne, / Die aus der finsternen Nacht hellen Tag machen, / Lächeln, das jede bittere und harte Pein besänftigt, / Rubine und Perlen, aus denen so süße Worte hervortreten, / Dass die Seele kein anderes Gut mehr begehrt, / Hand aus Elfenbein, die das Herz erfaßt und raubt, / Gesang, der göttliche Harmonie scheint, / Reifer Verstand im jugendlichsten Alter, / Anmut, wie sie bei uns noch niemals gesehen wurde, / Höchster Anstand verbunden mit höchster Schönheit / Waren der Zunder meines Feuers, sie sind in Euch / Gnadengaben, wie des Himmels Großmut sie wenigen schenkt.)

Der Leser weiß nicht so recht, ob er die Begeisterung, die der "Zunder" der Beschreibung wecken soll, auf das Wortgebimmel, auf den Glanz der Schönheit oder auf die angebliche Tugendhaftigkeit richten soll. Vielleicht haben wir hier ein literarisches Beispiel für die ideale Schönheit im Sinne Kants vor uns:

"Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweist sich darin, dass es keinem Sinnenreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objekte zu mischen erlaubt und dennoch ein großes Interesse daran nehmen läßt". (59)

Eine der gelungensten Parodien des *petrarkistischen* Schönheitsideals stammt von Bembos Zeitgenossen Francesco Berni (1498-1535).

*"Sonetto alla sua donna"*

Chiome d'argento fino, irte e attorte  
 Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;  
 Fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,  
 Dove spunta i suoi strali Amor e Morte;  
 Occhi di perle vaghi, luci torte  
 Da ogni obietto diseguale a loro;  
 Ciglie di neve, e quelle, ond'io m'accoro,  
 Dita e man dolcemente grosse e corte;

Labra di latte, bocca ampia celeste;  
Denti d'ebeno rari e pellegrini:  
Inaudita ineffabile armonia;  
Costumi alteri e gravi: a voi, divini  
Servi d'Amor, palese fo che queste  
Son le bellezze della donna mia." (60)

*(Sonett auf seine Dame.*

Haarlocken aus feinstem Silber, wirr und verschlungen /kunstlos um ein schönes Goldgesicht; / gewellte Stirn, die anzuschauen ich erbleiche, / von der Amor und Tod ihre Pfeile senden;/ Augen aus schönen Perlen, Lichter, die/jedem Gegenstand entrückt, der ihnen ungleich,/ Wimpern aus Schnee, und jene süß dicken kurzen/Händ' und Finger, die mich schmerzen;/ Lippen aus Milch, himmlisch weiter Mund:/ einzigartig und verstreut die Zähne aus Elfenbein /unerhörte unauslöschliche Harmonie; / Benehmen hochfahrend und bedacht: Euch, göttlichen/ Dienern Amors tu ich kund, dass dies/ die Schönheiten meiner Dame sind.)

Die Requisiten der Beschreibung werden jeweils anderen Körperteilen zugeschrieben; die Requisiten werden als Oxymora, also unpassend verknüpft: Die einstmals bezaubernde Schönheit wirkt alt und abstoßend. Amor und Tod, die bei Petrarca letzte Hingabe und Liebesglück bedeuten konnten, verweisen hier auf die schmerzliche Enttäuschung, die einem flüchtigen Genuß folgt.

Das parodistische Verfahren, die Nachahmung "mit gegenteiliger Intention" (61), kann auch verwendet werden, um die Schönheit nicht nur als illusionäre, künstliche Schönheit, als "painted beauty" (62), sondern als wirklichen, hier anzuschauenden Partner zu verherrlichen. Das Verfahren, die Requisiten abzuschminken, um darunter eine unverfälschte Schönheit sichtbar werden zu lassen, hat eine Dichterin der französischen Renaissance, Louise Labé (um 1524 -1566), etwas schüchterner als Shakespeare angewendet:

"Quand j'aperçoy ton blond chef, couronné  
D'un laurier verd, faire un Lut si bien pleindre,  
Que tu pourrois à te suivre contreindre  
Arbres et rocs: quand je te vois, orné  
Et de vertus dix mile environné  
Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre,  
Et des plus hauts de louenges esteindre  
Lors dit mon cœur en soy passionné:  
Tant de vertus qui te font estre estimé,  
Ne te pourroient aussi bien faire aymer?  
Et, ajoutant à ta vertu louable  
Ce nom encor de m'estre pitoyable,  
De mon amour doucement t'enflamer?" (63)

Die männliche Schönheit erscheint als Apollo; sein Zauber ist der des Orpheus; seine Tugend glänzt nicht ohne kriegerische Konnotation; er ist ein *Cortegiano*. Dem Ideal des *Cortegiano* folgt noch Mme de Lafayette mit dem Portrait des Duc de Nemours; die Charakterisierung der Princesse Clèves ist dem Idealbild der Hofdame verpflichtet, das Castiglione entworfen hat. (64) Louise Labé stellt in dem Sonett "Quelle grandeur rend l'homme vénérable" (65) das sinnliche Wohlgefallen ("mon désir") über den schönen Glanz eines Idealporträts: Das Begehren könne durch die "Kunst, die der Natur hilft" nicht gesteigert werden. Es wird die Begierde, die Liebe um ihrer selbst willen besungen und von der literarischen Schönheit abgelöst.

Bei der Schilderung der Abenteuer des "Ritters von der traurigen Gestalt" erscheint die ideale, die innig geliebte Schönheit als Wahnidee des Ich, der die Natur nicht nachkommen kann. Die Maritornes-Szene (66) bündelt mehrere Ideen der Schönheitsdarstellungen: Die Leidenschaft verschönt das Banale; die Literatur gibt sittlichen Ideen einen quasi körperlichen Ausdruck. Die "Göttin der Schönheit" (*diosa de la hermosura*), die Don Quijote auf sein Lager herabzuziehen glaubt, besitzt den Zauber des verbotenen Sinnenreizes, der aber zugunsten des Sittlichen - der Dulcinea, die gleichfalls eine Einbildung des fahrenden Ritters ist - aus dem Spiel gedrängt werden muß. Der Ritter, der sich in seinem Lektürewahn der Anbetung der reinen Schönheit versprochen hat, kann einem galanten Abenteuer mit einer Dorfschönheit nur deswegen widerstehen, weil er von den Saumtiertreibern aus Yanguas lahm geschlagen worden ist. Einer der großen Dichter der Weltliteratur, Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), hat den Scheinhaftigkeit der irdischen Schönheit unter dem vieldeutigen Titel bloßgestellt: "Es malt das 'Hier war einst Troja' der Schönheit".

*"Pinta el 'Aquí fue Troya' de la hermosura*

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;  
la tizne, presumida de ser ceja;  
la piel, que está en un tris de ser pelleja;  
la plata, que se trueca ya en cascajo;  
habla casi fregona de estropajo;  
el aliño, imitado a la corneja;  
tez que, con pringue y arrebol, semeja  
clavel almidonado de gargajo.



En las guedejas, vuelto el oro orujo,  
y ya merecedor de cola el ojo,  
sin esperar más beso que el del brujo.  
Dos colmillos comidos de gorgojo,  
una boca con cámaras y pujo,  
a la que rosa fue vuelven abrojo." (67)

(Es malt das 'Hier war einst Troja' der Schönheit. Schneeweißes Antlitz auf rabenschwarzem Grund;/ Ruß, der eine Augenbraue sein soll;/ die Haut, die fast schon ein Fell ist;/ das Silber, das sich schon in Kupfermünzen wandelt;/ sie spricht wie eine Putzmagd;/ ihre Aufmachung ahmt die Krähe nach;/ ein blühender Teint, der dank Fett und Rouge/ dem Nelkenrot gleicht, mit Schleim gestärkt./ Das Gold der Stirnlocken ist ausgepreßter Trester,/ das Auge verdient schon eher einen Schwanz, mehr Küsse als das des Hexenmeisters kann es nicht erhoffen./ Zwei Eckzähne, vom Wurm zerfressen,/ ein Mundloch mit Diarrhöe und Schleim / machen zur Distel, was eine Rose war.)

Es wird das Altwerden als notwendiger Untergang gemalt; berücksichtigt man die Hinweise in den Quartetten, so ist der Sinnspruch im Titel auch darauf zu beziehen, dass Größe nur ein Schein ist. Die irdische Schönheit erhebt einen unangemessenen Anspruch, weil sie nur aus Schminke besteht; sie wird degradiert: Die Farben des Gesichts erscheinen als Farben ekelhafter Ausscheidungen des Anus; diese Schönheit ist die einer Hexe. Oben gegen unten, Hoch gegen Nieder, Schein gegen Sein, Schönheit gegen Schmutz (clavel--gargajo), Rose gegen Distel: die unvereinbaren Gegensätze sind ein Ausdruck der verdrießlichen Verachtung des die Sinne verführenden, schönen Scheins. In einem anderen Sonett hat Quevedo die Schönheit als eine golden leuchtende, mit Edelsteinen geschmückte Herrscherin vorgestellt, mächtig wie Sonne und Himmel ("*Retrato de Lisi que traía en una sortija*" / "*En breve cárcel traigo aprisionado*"). Allerdings handelt es sich um eine gemalte Schönheit: ein Medaillon, ein Kunstwerk, das als Mikrokosmos den Makrokosmos repräsentiert. Das Thema der Vergänglichkeit der Schönheit – der "schmerzlichste Genuß" – ist auch in dem berühmten Sonett "*Amor constante más allá de la muerte*" / "*Cerrar podrá mis ojos la postrera*" (68), gegenwärtig: Das Begehren überdauert den Leib; die Liebesflamme wird nicht vom Fluß des Vergessens gelöscht; der Leib kann zu Asche werden, aber die "Asche [...] wird noch fühlen"; es überlebt das Gedächtnis, "wofür sie glühte", als "polvo enamorada". Die Sinnfigur, ein so genanntes "conchetto", ist sowohl dem "erquickenden Verdruß" wie dem "schmerzlichsten Genuß" zuzuordnen; es wird der schmerzliche Gedanke der Vergänglichkeit des irdischen Lebens mit der unvergänglichen irdischen Sehnsucht nach der schönen "Lisi"

kombiniert. Dieses Paradox kann nur im Gedächtnis, in Kunst oder Dichtung, bestehen. Auch das Gedicht über den Untergang der Schönheit erinnert an ihre Größe – *rostro, nieve, plata, aliño, clavel, oro, beso, rosa* können auch mit 'schönen' Assoziationen verbunden werden – , wie auch die Erzählung vom trojanischen Krieg an Ruhm und Glanz der Sieger und der Besiegten erinnert. Die Vergänglichkeit der irdischen Schönheit ist eine verdrießliche und schmerzliche Erfahrung; der Dichter Quevedo scheint sich und den Leser damit trösten zu wollen, dass die echte Schönheit künstlich oder von Künstlerhand geschaffen ist.

Neben den laizistischen Gedanken über die Schönheit aus der Epoche der Renaissance und des Barock ist schließlich noch eine Auseinandersetzung mit der Schönheit zu erwähnen, die der mittelalterlichen und theologischen Tradition zugeordnet werden muß. (69) In seinem Semiramis-Drama *Die Tochter der Luft / La Hija del aire* (1653) hat Pedro Calderón de la Barca der wunderschönen Heldin die Rolle des Subjekts und des Objekts der Begierde übertragen; sie verursacht Katastrophen, weil sie die Menschen vom Weg der Vernunft und des Heils abbringt; die mächtige und heiß begehrte Frau bricht am Ende "Blut überströmten Gesichts, von Pfeilen durchbohrt" zusammen. So wird auf hohem intellektuellem und literarischem Niveau der "verliebte Haß" ausgetragen.

## ANMERKUNGEN.

1. I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. K. Vorländer (1924), Nachdruck Hamburg 1963; § 53, S.183: "Sie [die Dichtkunst] erweitert das Gemüt dadurch, dass sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu den Ideen erhebt."
2. Kant, ebd., § 16, S.69/72.
3. Kant, ebd., S.69f.
4. Kant, ebd., S.69, 70, 71.
5. Kant, ebd., § 17, S.74/76.
6. Nach K. Eibl, Kritisch-rationale Literaturwissenschaft, München 1976.
7. "Dem Taumel weih ich mich, dem schmerzlichsten Genuß, / Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß." Faust, I. Teil, V. 1766/7; in: J. W. Goethe, Sämtliche Werke, hg. v. E.Beutler (1950), München 1977, V, S.196.
8. Das neue Zille-Buch, hg. v. H. Reinoß, Hannover 1969, S. 416, 423.
9. Le Parnasse érotique du XVe siècle. Recueil de pièces avec une préface et des notes. Hg. v. J.-M. Angot (1908), Nachdruck Genf 1978; Nr. I, S.7/9.
10. S. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten; in: Studien-Ausgabe, hg. v. A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Bd. IV, Frankfurt a. M. 1970, S.93/94.
11. Vgl. Freud, ebd. S. 94. – Vgl. P.B., Das Lob der Liebe: Von den Trobadors bis Pietro Aretino; in: Sexualität im Gedicht. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums, hg. v. Theo Stemmler u. Stefan Horlacher, Tübingen 2000, S. 119-145. Grundlegende historische Beschreibungen und theoretische Analysen bei Carolin Fischer: Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren, Stuttgart, Weimar (Metzler Verlag) 1997.
12. Nouvelle liste des jolies femmes; leurs noms et demeures, Paris 1811, S. 31, 29f.
13. Ebd., S.29f.
14. J. Milton, Paradise Lost, IV, v. 494, 498; in: Poems, hg.v. B.A.Wright, London/New York 1956.
15. Milton, Paradise Lost, IV, v. 298, 305/8.
16. Näheres über Entstehung und Anordnung in: Blasons anatomiques du corps féminin, suivis de Contreblasons de la beauté des membres du corps humain; Vorwort v. P.Laine, Nachwort v. P. Quisnard, Paris 1982; Poètes du XVIe Siècle, hg. v. A.-M. Schmidt, Paris 1953, S. 291ff. Deutsche Übersetzung: Die Blasons des weiblichen Körpers, ausgewählt u. übertragen v. L. Klünner, Berlin 1964.
17. Vgl. allgemein: Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik, hg. v. C. Fischer u. C. Veit, Stuttgart/ Weimar 2000.
18. Cecco Angiolieri, Sonett Nr.127; in: Poeti giocosi del tempo di Dante, hg. v. M. Marti, Mailand 1956, S. 249; vgl. Nr. 126, S. 248.
19. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 2, S.41.
20. Schmidt in: Poètes du XVIe Siècle (Anm. 16), S. 294, 293.
21. Marot hat die von Freud (Anm.10) analysierte Situation der werbenden sexuellen Rede in einem Rondeau unverblümt dargestellt: D'un qui incite une jeune dame à faire amy; in: Poètes du XVIe Siècle, S. 11.
22. Blasons anatomiques (Anm. 16), S. 121.

23. Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle (Anm. 16), S. 311.
24. Marot, Le Beau Tétin; Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, S. 332.
25. Ebd.
26. Zitiert nach: Deutsche Dichtung des Barock, hg. v. K. Pörnbacher, München 1979, S.75f.
27. Marot, Le Beau Tétin; Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, S. 332.
28. Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, S. 293f.
29. Vgl. Pschyrembel®, Wörterbuch Sexualität, bearbeitet v. St. Dressler u. Chr. Zink, Berlin/New York 2003; "Aggression", S. 9ff. S. o. Anm. 10, 11.
30. Sade, Les Cent Vingt Journées de Sodome; in: Œuvres, édit. M. Delon, Paris (Pléiade), Bd. I, 1990; S. 57. Vgl. P.B., Die Revolution in der Phantasie eines aristokratischen Aufklärers: Das Werk des Marquis de Sade. In: Die Revolution in Europa - erfahren und dargestellt, hg. v. Kl. Jüttner; Ffm/Bern/N.Y./Paris 1991, S. 14-32.
31. Sade, Cent Vingt Journées, S. 69.
32. Ebd., S. 46; 33 u. ff.
33. Vgl. Kant, Kritik d. Urteilkraft, § 46: "Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich." Vgl. P.B., Die Frau als Naturgenie. Sades Juliette und Madame de Staëls Corinne.; in: Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler, hg. v. B. Wehinger, Stuttgart 1997 (ZfSL Beihefte 24), S. 42-56.
34. Dante Alighieri, La Divina Commedia, hg. v. N. Spegno, Florenz, 1955/1957; Purgatorio, XIX. Gesang.- Die göttliche Komödie, in Prosa übersetzt von Walter Naumann; erläutert von Ferdinand Barth, Darmstadt, 2 Bde, 2003.
35. Goethe, Faust I, Hexenküche, V. 2603/4.
36. Sapegno zu Dante, Purg., XIX, v. 33.
37. "tamquam teste poena inoboedientiae"; Aurelius; Augustinus, De Civitate Dei, hg. v. B. Dombart u. A. Kalb (1928), Darmstadt 1981; XIV,17; Deutsche Übersetzung: A. Augustinus, Vom Gottesstaat, aus d. Lat.übertr. v. W. Thimme, eingel. u. komment. v. C. Andresen, 2 Bde, München 1985.
38. Gottesstaat, XIV, 19.
39. Ebd., XIV, 23; lt. Ausg. Bd. II, S. 48.
40. Vgl. Gottesstaat, ebd.
41. Gottesstaat, XIV, 11.
42. Gottesstaat, XIV, 16.
43. Gottesstaat, XIV, 25, 26.
44. Dante, Purgatorio, XXX.
45. Ebd., v. 34/39.
46. K. Voßler, Die Göttliche Komödie, 2 Bde, Heidelberg 1925; II, S. 767.
47. Dazu N. Scarano, Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca; in: Studi di Filologia Romanza, VIII, 1901, S. 281ff., 286f., 289ff..
48. Petrarca, Canzoniere, hg. v. M. Santagata, Mailand 1996; Nr. 220.
49. Vgl. dagegen Kant, Kritik d. Urteilkraft, § 17, S. 77 (Anm. 58).
50. Ital. Text nach Petrarca, Canzoniere, hg. V. G. Contini u. D. Ponchioli, Turin 1974. - Interpretation in: Francesco Petrarca, Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar. Italienisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Peter Brockmeier, Universal-

Bibliothek Reclam Nr. 18378; Stuttgart 2006.

51. Vgl. dazu: Properz, Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Burkhard Mojsisch, Hans-Horst Schwarz, Isabel J. Tautz. Stuttgart 1993 (Universal-Bibliothek Reclam); 1, 18. Vergil, *Bucolica* X, v.52/69; in: Vergil: Landleben. *Catalepton. Bucolica. Georgica*; hg. v. Johannes u. Maria Götte; Vergil-Viten, hg. V. Karl Bayer. Lateinisch und deutsch; Darmstadt 1987.
52. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Lateinisch-deutsch. In deutsche Hexameter übertragen v. Erich Rösch. Hg. v. Niklas Holzberg. Darmstadt 1996; III, v.131/252, IV, v. 611, 698.-Aktäon erscheint bei Petrarca z. B. auch in *Canzoniere* XXIII, LII; die erste Kanzone der Sammlung, *Canzoniere* XXIII, stellt mehrere *Metamorphosen* nach Ovid dar: Man vergleiche die Darstellung der Aktäon-Szene in *Canzoniere* XXIII, v. 147/160, mit unserem Text, *Canzoniere* CXXVI, v.1/3, 26,29,11,56/60 (siehe: Brockmeier, wie Anm. 49).
53. François Villon, *Le Testament*, v. 453 - 532; zweisprachig in: *Das Kleine und das Große Testament. Französisch/ Deutsch*; hg. v. Frank-Rutger Hausmann; Stuttgart 1988 (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8518. Vgl. P. Brockmeier, François Villon, Stuttgart 1977, S. 103ff.
54. Villon, *Le Testament*, v. 429: "presque toute enragiée".
55. Ebd., v.537
56. Villon, *Le Testament*, Strophe XLI, v. 321/8: "Der Tod läßt sie [Kleine und Große] erzittern und erbleichen, läßt ihre Nase hervortreten, ihre Adern anschwellen, ihren Hals sich aufblähen, das Fleisch schlaff werden, ihre Gelenke und Sehnen wachsen und sich dehnen. Körper der Frau, der du so zart bist, glatt, lieblich und kostbar, wirst auch du diese Leiden zu erwarten haben? Ja - oder ganz und lebendig in den Himmel kommen."
57. P.Bembo, *Opere in volgare*, hg. v. M. Marti, Florenz 1961, S.456; die erste Ausgabe der "Rime" erschien 1530.
58. Vgl. Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, v. 47f.; XCIX, C, CI.
59. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 17, S. 77.
60. F.Berni, *Poesie e prose*, hg. v. E. Chiorboli, Genf/Florenz 1934, S. 79.
61. H. Weidhase, "Parodie"; in: *Metzler-Literatur-Lexikon*, hg. v. G. u. I. Schweikle, Stuttgart 1984, S. 342.
62. W. Shakespeare, *The Sonnets. Die Sonette*, Engl. u. ausgew. dt. Versübersetzungen, hg. v. R. Borgmeier, Stuttgart 1974 (Reclam Universal-Bibliothek 9729); Nr. 21, v. 2. Shakespeares subtile Auseinandersetzung mit dem Petrarkismus liegt in der besonderen Verwendung des "poetischen Paktes" begründet; siehe hierzu die Potsdamer Habilitationsschrift von Carolin Fischer: *Der poetische Pakt. Zur Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire* (erscheint demnächst).
63. Louise Labé, Sonett Nr. 9; in: *Poètes du XVIe siècle* (wie Anm. 16), S. 284.
64. Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, hg. v. E. Magne, Paris 1958, S.243f., 247f.-Baldeasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, hg. v. G.Preti, Turin 1960; I, 17-22, S.42/50; III, 4 u. 51-58, S. 251, 313/324.
65. *Poètes du XVIe Siècle* (wie Anm.16), S.288.
66. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, I Kap.16.- Deutsch in: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, übertr. v. L. Braunfels, durchgesehen v. A. Spemann, München 1983, S. 132/133.
67. Quevedo, *Poesia original completa*, hg. v. J. M. Blecua, Barcelona 1981; S. 573 (*Pinta el 'Aqui fue Troya' de la hermosura*), 506 (*Retrato de Lisi que traia en una sortija*),

511 (*Amor constante más allá de la muerte*). Eine deutsche Fassung der zwei zuletzt genannten Sonette in: F. de Quevedo, *Aus dem Turm. Sonette*, ausgew. u. übertragen v. W. Koppenfels, Berlin 1981, S. 42/3, 48/9.- Zu Quevedos Auseinandersetzung mit Petrarcas Dichtung vgl.: Stephanie Gerstenberg, *Quevedos 'Canta sola a Lisi' und Petrarcas 'Canzoniere'*; Magisterarbeit an d. Freien Universität Berlin (Fachbereich Germanistik), Sommersemester 1988.

68. Vgl. Walter Naumann, *Staub entbrannt in Liebe. Das Thema von Tod und Liebe bei Properz, Quevedo und Goethe*; in: *Arcadia*, 3, 1968, H. 2, S. 157-172.

69. A. Speer: "»Schön« oder »Schönheit« ist [nach Augustinus] eine universale Grundstruktur des Seins." Die "Grundtypen einer ma. Schönheitsauffassung lassen insgesamt eine große Differenz zu dem erkennen, was neuzeittl. allg. Ästhetik genannt wird, erst recht, wenn Schönheit als ein homologer Begriff verstanden wird oder wenn gar versucht wird, Schönheit mit Kunst zu verbinden und im Schnittfeld von »ars« und »pulchrum« den originären Gegenstand einer ma. Ästhetik zu finden. Weder von dem anagog. noch von dem restringierten Schönheitsbegriff führt jedoch ein direkter Weg zu einem Schema oder System der Schönen Künste, das sich hist. erst im Verlauf der Renaissance herausgebildet hat. Alle Deutungen künstler. Tätigkeit von einer bestimmten Schönheitsauffassung her müssen somit für das MA unter diesen generellen hermeneut. Vorbehalt gestellt werden." *Lexikon des Mittelalters*. CD-ROM-Ausgabe. Verlag J. B. Metzler 2000; 7, 1531/1534. Vgl. die Schönheitsbeschreibung in: Calderón, *La Hija del aire*, I. Tl., II. Jornada (*Obras completas*, Tomo II: Dramas; hg.v. A. Valbuena Briones, Madrid 1991; S. 730f.); deutsch in: M. Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1946; II, S.144/147.

Überarbeitete Fassung des Beitrags aus: **Schöne Frauen - schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen**. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters; hg. v. Theo Stemmler, Mannheim 1988, S. 199-246. ISBN 387808532X (Vertrieb Gunter Narr Verlag Tübingen)